

References

1. Golinskaya O. (2016). Yevhen Stankovych: "Ballet as art will live as humanity, music". Ukrainian Internet magazine "Muzika", April 6, 2016 URL: <http://mus.art.co.ua/evhen-stankovych-balet-yak-mystetstvo-bude-zhyty-stilky-skilky-zhytyme-lyudstvo-muzyk> [in Ukrainian].
2. Zinkevich E. (1999). Symphonic hyperbole: About the music of Yevgeny Stankovich. Sumy [in Russian].
3. Nikulina A. (2017). Review: "Evenings at a farm near Dikanka" at the National Opera of Ukraine URL: <https://balletistic.com/revju-vechera-na-hutore-bliz-dikanki-v-nacionalnoj-opere-ukrainy> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 19.09.2018 р.

УДК 78.03 (78)

Андросова Дарія Володимирівна
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
імені А.В.Нежданової
ORCID 0000-0002-5951-8416
dashaelena@gmail.com

КУЛЬТУРА ФРАНЦІЇ НА ЗЛАМІ XIX І XX СТОЛІТЬ У ФОРМУВАННІ КОНЦЕПЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ К. СЕН-САНСА

Метою роботи є усвідомлення органіки ліричної концепції фортепіанного концерту у французькій культурі кінця XIX – початку XX століття, представленої фортепіанними Концертами К. Сен-Санса, актуальне інтонування яких визначено «неосимволізмом» (за О.Марковою) поставангарда останніх десятиліть. **Методологічною** основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний метод, а також позиції виконавського аналізу, як це представлено в працях В.Медушевського, О.Марковой, а також у роботах С.Скребкова та ін. **Наукова новизна** роботи визначена тим, що вперше в музикознавстві України співвідноситься інтонаційний стрій прото-символізму, символізму й неосимволізму початку XXI сторіччя в конкретиці трактування жанру концерту у творчості К. Сен-Санса, уперше представлена органіка зв'язку адраматических тенденцій мислення Сен-Санса із прорелігійним тонуом культури символізму і його прояву в неосимволізмі сучасності. **Висновки.** Твори Сен-Санса становлять стильово-значеннєву паралель до прояву концертного жанру у російських, українських композиторів, для яких типологія концерту також виключала трагіко-драматичне наповнення, була спрямована до екстатично-радісного «передзвону» фіналу, черпаючи з атмосфери довіри до релігійної екстатик, затвердженої символізмом. У Сен-Санса самостійне значеннє наповнення одержують фактурні прийоми, що утворюють саме тематичні показники, підводячи до концепції «розсередженого тематизму» XX ст. Якість ігрової єдності мистецтво-реальність постмодерна у пост-поставангарді перетворюється в пафосне піднесення «життєвої вірогідності» у зв'язку із саме художнім текстом. Відповідно, у виконавському репертуарі одержала особливе визнання музика концертно-ошатна, що співвідноситься з радісно-компенсативним тонуом розважального - і духовного мистецтва, ємно представленого концентністю музики К. Сен-Санса.

Ключові слова: культура Франції кінця XIX – початку XX століття; символізм – неосимволізм XXI ст.; жанр фортепіанного концерту; стиль у музиці; популярне мистецтво.

Андросова Дарія Владимировна, доктор искусствоведения, профессор Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Культура Франции на сломе XIX и XX веков в формировании концепции фортепианных концертов К.Сен-Санса

Целью работы является осознание органики лирической концепции фортепианного концерта во французской культуре конца XIX – начала XX века, представленной фортепианными Концертами К.Сен-Санса, актуальное интонирование которых определено «неосимволизмом» (по Е.Марковой) поставангарда последних десятилетий. **Методологической** основой работы является интонационный подход школы Б.Асаф'єва в Украине. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический метод, а также позиции исполнительского анализа, как это представлено в трудах В.Медушевского, Е.Марковой, Д.Андросовой, а также в работах С.Скребкова и др. **Научная новизна** работы определена тем, что впервые в музыковедении Украины соотносится интонационный строй прото-символизма, символизма и неосимволизма начала XXI столетия в конкретике трактовки жанра концерта в творчестве К.Сен-Санса, впервые представлена органика связи адраматических тенденций мышления Сен-Санса с прорелигиозным тонуом культуры символизма и его проявления в неосимволизме современности. **Выводы.** Произведения Сен-Санса составляет стиливо-смысловую параллель к проявлению концертного жанра у русских, украинских композиторов, для которых типология концерта также исключала трагико-драматическое наполнение, была устремлена к экстатически-радостному «перезвону» финала, черпая из атмосферы доверия к реллогиозной екстатике, утвержденной символизмом. У Сен-Санса самостоятельное смысловое наполнение получают фактурные приемы, образующие собственно тематические показатели, подводя к концепции «рассредоточенного тематизма» XX в. Качество игрового единства искусство-реальность постмодерна, в пост-поставангарде претворяется в пафосное преподнесение «жизненной достоверности» в единстве с собственно художественным текстом. Соответственно, в исполнительском репертуаре получила особое признание музыка концертно-нарядная, соотносимая с радостно-компенсативным тонуом развлекательного - и духовного искусства, емко представленного концентностью музыки К.Сен-Санса.

Ключевые слова: культура Франции конца XIX – начала XX века; символизм – неосимволизм XXI ст.; жанр фортепианного концерта; стиль в музыке; популярное искусство.

Androsova Daria, Doctor of Study of Art, Professor of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Culture to France on demolition XIX and XX century in formation of the concepts to piano concerto of C.Saint-Saëns

The purpose of the article is a realization of naturalness to lyrical concept of a piano concerto in French culture end XIX - begin XX century, presented piano Concerto of C.Saint-Saëns, actual intonation which is determined "neosymbolism" (on E.Markova) of post-vanguard last decennial event. **The methodology** of the work is the intonation approach of the school B.Asafov in Ukraine. The base place occupies the method of the genre-style comparative analysis, hermeneutics method, as well as positions performance anal-

ysis, as this is presented in works of V. Medushevskiy, E. Markova, as well as in work of S. Skrebkov and others. **Scientific novelty** of the work is determined that that for the first time in musicology of Ukraine matches up the intonation formation is proto-symbolism, symbolism and neosymbolism begin XXI centuries in concreteness of the interpretation of the genre of the concerto in creative activity of C. Saint-Saëns, is for the first time presented naturalness of relationship to dramatic trend of the thinking Saint-Saëns with pro-religious tone of the culture of the symbolism and his manifestations in neosymbolism of contemporaneity. **Conclusions.** Works of C. Saint-Saëns forms style-semantic parallel to the manifestation of the concert genre besides Russian, Ukrainian composer, for which typology of the concerto also excluded the tragedian-dramatic filling, was directed to ecstatic-glad "ringing of bells" of the play-off, culling from climate of confidence to religious ecstatic quality, confirmed by symbolism. Beside Saint-Saëns independent sense filling get invoiced acceptance, forming strictly thematic factors, leading to concepts of "distracted themes" XX st. Quality of playing unity art-reality in post-modern, in post-posvanguard is carried out in pathos presenting "life validity" in unity with strictly artistic text. According, in performance repertoire, has got the special confession a music concert-natty, which correlate with joy-compensation tone recreational - and spiritual art, capacious presented *concert type* of the music C. Saint-Saëns.

Key words: culture to France end XIX - begin XX century; symbolism - neo-symbolism XXI century; the genre of a piano concerto; style in music; popular art.

Актуальність теми дослідження визначена наполегливим поворотом світової творчої ініціативи до кельтско-слов'янського світу: на зміну пануванню у філософії й музиці німецької ініціативи прийшли інші національні лідери. Х. Ріман визначив XVII-XIX сторіччя періодом німецької музики [16] – і очевидним є й провідне положення в зазначений часовий відрізок німецької філософської думки (від Й. Кеплера до Г. Гегеля, від Л. Фейєрбаха й Ф. Ніцше). Великий учень Х. Рімана - Г. Адлер оголосив XX сторіччя «століттям російської музики» [16, 901-906], чим позначив нового національного лідера в професійній музиці на найближчі три сторіччя.

Розквіт французької філософії - картезіанство й енциклопедисти XVII-XVIII вв. - збігається зі злеом впливу Ж. Люлі, Ф. Рамо, Ф. Куперена, що відсуваються на користь німецького реформаторства Х. Глюка й фортепіанної експансії Віденської школи. Однак французький клавіризм-піанізм у другій половині XIX століття був відроджений К. Сен-Сансом і К. Дебюссі, пролонгований у лідируючу фігуру російської музики О. Скрябіна. А до кінця XX століття «клавіризація» фортепіано, затверджена геніальним проривом Г. Гюльда, виявила нове Відродження французької піаністичної гри, породивши інтерес і до дослідження фортепіанно-концертної спадщини К. Сен-Санса (див. дисертацію А. Буреля [3] та ін.). Однак у зазначеній дисертації й інших джерелах відсутнє співвіднесення виразного ладу Концертів Сен-Санса з перевагами епохи зверхності символізму у французькій культурі, що важливо для теоретичної думки сьогоdnішнього дня, породженої принципами «неосимволізму» [10, 99-134] початку XXI століття.

Метою роботи є усвідомлення органіки ліричної концепції фортепіанного концерту у французькій культурі кінця XIX – початку XX століття, представленій фортепіанними Концертами К. Сен-Санса, актуальне інтонування яких визначено «неосимволізмом» (за О. Марковою) поставангарда останніх десятиліть. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [2] в Україні. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний метод, а також позиції виконавського аналізу, як це представлено в працях В. Медушевського [11], О. Маркової [10], а також у роботах С. Скребкова [13] та ін.

Культура Франції кінця XIX – початку XX століття склала апогей визнання символізму – не стільки як напрямку в мистецтві, скільки, словами А. Белого, як *світорозуміння*. Сама назва зазначеного явища культури й мистецтва орієнтована була на пам'ять про церковно-релігійний поворот – в опозицію того відмежування від церковності на користь театру в мистецтві й на користь раціоналістичної філософії, що визначило *європейське світорозуміння Нового часу*. Супутні розквіту символізму інші художні напрямки – веризм-натуралізм, *протонекласицизм* (тобто передуючий неокласицизму XX століття шар принципів з'єднань класичних моделей і модерну імпресіонізму-символізму й ін.), примітивізм та ін. – містили в тій або іншій формі відмежування від раціоналістично-психологічної обґрунтованості сюжету, виділяючи релігійно-містичні й підсвідомі імпульси людського поведіння-мислення.

Романтичне XIX століття в музиці направлялося апеляціями до генія Л. Бетховена – найкрупніший французький композитор зазначеного сторіччя Г. Берліоз був переконаним послідовником Бетховена, відповідно, прихильником драматичного максималізму подачі антитез життя, що були критерієм *соціальної правди поведіння-дій* і їхніх художніх проявів у мистецтві. Однак події Паризької Комуні 1872 року, Національне примирення, що стало гаслом Третьої Республіки, породили нові рубежі й переваги й загальнобуттєвого, і саме мистецького порядку.

Силою життєвих обставин К. Сен-Санс склав за час свого життя, як і Бетховен, 5 фортепіанних Концертів, серед яких виділяються популярністю в слухачів і виконавців Другий g-moll і П'ятий Es-dur. Цей останній вибудований у тональності, що відзначила Третю Героїчну симфонію Бетховена - і сама тональність знайшла героїчну символіку, підхоплену Р. Вагнером (тональність Рейну і героїчних тем тетралогії «Кільце нібелунга»), Р. Шуманом (Третя Рейнська симфонія), вагнеріанцем А. Брукнером (4-а Романтична симфонія) і т.п.

Однак Концерти для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса створені були в період похваллення культурної пам'яті про самостійність французького піанізму, коли у творчості К. Дебюссі, молодшого сучасника К. Сен-Санса, відроджені були принципи *клавіризму* піаністичного письма, у якому своєрідно втілювалися специфічно французькі установки на «легкі» фортепіано епохи Реставрації, у

яких, всупереч несамовито-романтичному беховеніанству, зберігалася *моцартівська натхненно-гедоністична* лінія європейського піанізму.

Тому у вигляді вихідної тези приймаємо опис значення музики К. Сен-Санса в тім вигляді її академічного визнання, який зафіксовано в спеціальній літературі:

«У творах Сен-Санса панує світла поетична лірика, настрої радості, бадьорості, народжувані експресивною динамікою руху, соковиті жанрові замальовки, умиротворена споглядальність, шляхетна патетика, стриманий драматизм. ... *Образи героїчного підйому, тривоги, сум'яття, туги – відносно рідкі* (курсив тут і далі Д.Андросової). За своєю природою *мистецтво Сен-Санса об'єктивне, логічне і ясне, інтелектуальний початок у ньому превалює над емоційним...*» [12, 920].

Саме перевага німецько-драматичного підходу до музичних цінностей, що увійшла в академічне мистецтво ХХ сторіччя, довго диктувала усякого роду застереження щодо генія Сен-Санса, як це зафіксовано в підручнику М.Друскіна:

«Питання національної визначеності й демократизму музики були гостро й вчасно поставлені Сен-Сансом. Але розв'язання цих питань і в теорії й на практиці, у творчості, відзначено в нього істотним протиріччям: поборник неупереджених художніх смаків, краси й гармонійності стилю як застави доступності музики, Сен-Санс, прагнучи до *формальної* досконалості (виділено М.Друскіним - Д.А.), часом нехтував з *містовністю*. ... Погоня за такою «химерою» («чистота стилю й досконалість форми» у висловленнях Сен-Санса) збіднювала сутність творчих шукань Сен-Санса» [6, 420].

І потім названий дослідник пояснює, що саме він вважав «збіднінням» і «недостатньою змістовністю» музики великого композитора: «... нерідко у своїх творах він більше сковзав по поверхні життєвих явищ, чим розкривав глибину їхніх протиріч» [6, 420].

Ясно, що цього роду критика здійснювалася з позицій соціал-реалізму, у яких не залишається місця духовному гедонізму салонної традиції, вирощеної естетикою *відсторонення від дряг життя* заради наближення до досконалості духовного спілкування. Саме в рококо черпали натхнення установлені у другій половині ХІХ століття імпресіонізм і значною мірою символізм (див. групу Набі, наприклад) - К. Дебюссі недвозначно визначав свої наміри бути вірним ідеалам епохи А.Ватто, і саме даний підхід визначив для нього органіку спілкування з собраттями по мистецтву в салоні С. Малларме.

К. Сен-Санс сформувався як творець паралельно до творчої фігури Клода Французького, як шанобливо королівським титулом іменували автора «Пеллеаса» сучасники. Сен-Санс на початку своєї творчості повинен бути віднесений до шестидесятників, до покоління Ш.Гуно й Ж.Бізе, але стилістично він тягнувся до зміцнілих до 1870-х - 1880-х років ліній протосимволістського, протонекласичного мистецтва, що склали опорні точки його творчої концепції.

К. Сен-Санс може бути зрівняний зі своїм старшим і рано померлим сучасником Ш.Бодлером, який визнаний був французькими символістами, що затвердилися у 1880-х - 1890-х роках, як свого предтечі. Пошук ним Краси, минаючи драматично-трагічні гримаси життя, віддаляв його від шестидесятників (Г.Флобер, А.Доде), з якими він за життєвою хронологією безпосередньо співвідносився.

І вищезгаданий М.Друскін наводить слова Сен-Санса, у яких він протиставляє себе Ж.Бізе, - але аж ніяк не в осуд собі, як це виходить з вищенаведеного коментарю музичного дослідника: «Ми переслідували різні цілі - він (Ж.Бізе - Д.А.) шукав насамперед пристрась і життя, а я ганявся за химерою чистоти стилю й досконалістю форм» [6, 420].

Шлях К. Сен-Санса є співвідносним з долею П.Чайковського, що, будучи старшим від М.Римського-Корсакова й майже однолітком М.Мусоргського, не «уписувався» у купкистський «шестидесятницький прорив», тяжіючи по вихованню й переконанню до релігійності й салонності, від яких активно відмежовувалися прихильники М.Балакірева. Тому, незважаючи на своє деяке старшинство стосовно стовпів Могутньої купки, і самим собою, і істориками музики П.Чайковський прилучений до «покоління 1870-х», у якому спостерігалася відмежування від народницького максималізму купкистів. Хоча солідаризація з «патріархальною Москвою» не перешкодила Московській композиторській школі вибудувати Московський модерн в 1880-ті, тобто на десяток років випередивши Петербурзьку модерністську концепцію.

К. Сен-Санс, співвідносячи Ж.Бізе зі своїми устремліннями, чітко вказував на реалістичний проверистський стрій мислення геніального автора «Кармен», тоді як свою музу пов'язував з «чистою формою», тобто з духовною-одухотвореною суттю музики, зміст якої далекий від життєвого роїння й тим більше притрастей. Одержимість пошуком «правди життя» у музиці, що відрізняла в різних стилістичних вимірах купкистів і Ж. Бізе, склала ту утопічну галузь музичної творчості й особливо музичного театру, що кликала до відмови від музичної органіки «правильних форм», що диктувалися не логікою життя, але подоланням її протиріч на користь Краси Вічного.

В епоху символізму, повнота розвороту якого охоплює 1880-ті - 1910-ті роки й відкидається ураганом соціальних потрясінь катастрофічного для багатьох країн завершення Першої світової війни й шквалу соціальних революцій від Росії до Мексики, є часом піднесення й ствердження мистецтва Сен-Санса.

І якщо 1918 р. став фатальним для благополучного й обласканого увагою К.Дебюссі, що не міг прийняти зміну розумових орієнтирів, виставлених подіями 1917 - 1918 р., то К. Сен-Санс на три роки пізніше, але також іде з життя, бачачи вихід наступного покоління, «залізної», «нової молоді» 1920-х,

що висунула Шістку й ін. Відповідно, у XX столітті увага до мистецтва Сен-Санса синхронно піднімалася в етапи поживлення неосимволістських тяжінь і проявів неорококо. Останнє навіть у вигляді моди одягу затвердилося в післявоєнному світі у вигляді концепції «Нью лук» К.Діора, і, крім цього стилю, розвинене було епохою тінейджерів, що своєрідно переламали інфантилістські ознаки стилю поведінки й мислення епохи маркізи де Помпадур (про це спеціально в роботі К.Дубровіної [7]).

В епоху поставангарду, тобто від 1970-х років, коли явно, за спостереженням О.Маркової, перемагає у світі концепція *неосимволізму* [10, 99-134], музика К. Сен-Санса стає усе більш затребуваною, досягаючи певного апогею в останні десятиліття. Перемога французького піаніста Л.Дегарба на конкурсі П.Чайковського в 2010-ті знову висунула значимість французького піаністичного стилю, що створений множинними творами для фортепіано К. Сен-Санса.

К. Сен-Санс був контактний з Ф. Лістом (також як покровительством Ліста користувався великий сучасник і співвітчизник Сен-Санса С.Франк), він сприяв знайомству французької публіки із творами купкістів, Чайковського. Однак він ретельно захищав своє бачення сенсу музики, що формулював як «чистоту стилю» і «досконалість форми» (див. вище). А за цим стояло уявлення про контактність зі сторонами життя, у яких очевидні риси досконалості й прилучення до чистоти стильового вираження.

Духовні підстави зазначеної їм «чистоти стилю» виявляються в *численних звертаннях до церковних тем у вокальних творах*, а серед оперних творів, як відомо, особливу значимість має написана на біблійний сюжет «Самсон і Даліла», над якою він працював майже 10 років (1867-1877).

Відповідно, жанрова перевага Сен-Санса – це концертні типології у всій розмаїтості їхнього прояву. І з 19 позицій вищих досягнень у симфонічному жанрі 13 представляють або жанр концерту безпосередньо, або сполучений з концертністю тип будови («Африка», фантазія для фортепіано з оркестром ор. 89, 1891, Алегро апасіонато для віолончелі з оркестром ор. 43 1875 та ін.). У числі названих концертних творів – п'ять (як у Бетховена) Концертів для фортепіано й оркестру, з яких і публікою, і дослідниками завжди виділяється Другий концерт g-moll, у якому очевидні ознаки стильової еkleктики просимволістського характеру, а також очевидна ставка на клавірну «легкість» у донесенні фінального «радісного дзвоніння».

Зазначена якість концентрації святковості й ігрового блиску у фіналі становить безпосередню паралель до славишно-дзвінних фіналів С.Рахманінова, для якого школа М.Зверева, вибудована на підставах салонного піанізму Дж.Фільда й О.Дюбука, створює стильову контактність із французькою піаністичною школою. У Зверева ж виховувався О.Скрябін, що представив повноту переломлення салонності, сприйнятої російським піанізмом із французьких джерел салонного аристократизму.

До концертного жанру, безумовно, відноситься знаменита «зоологічна» фантазія «Карнавал тварин», у якому «фестивальний» тонус викладу цієї програмної сюїти безпосередньо пов'язаний із принципом *concerto grosso* - для двох фортепіано, 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса (тобто струнного квартету), флейти, фісгармонії, ксилофону й челести.

У ґрунтовній роботі А.Буреля [4], присвяченій інструментальному концерту Франції другої половини XIX століття, представлений значний список фортепіанних концертів (понад 40), складених провідними композиторами Франції з 1850 по 1905 р., у тому числі це твори Е.Прюдана, Е.Лало, А.Герца, Т.Дюбуа, Б. Годара, Т. П'єрне, А.Літольфа, Ш.Гуно, Ж. Массне, Е. Вроблескі й багатьох інших авторів, що склали славу Франції розглянутого періоду. Концерти К. Сен-Санса виявилися частиною могутнього потоку творчості національної композиторської школи, у якій усвідомлення свого шляху як стильово-жанрової особистості вибору засобів виразності й концепції піанізму утворило відмітну ознаку, що протистояла іншим національним внескам Європи й світу в зазначені типологічні позиції.

Відповідно, творчість К. Сен-Санса хронологією й стильовими перевагами пов'язана із протосимволістськими й протонекласичними тенденціями, які супутні підйому символістського, а згодом неосимволістського мистецтва граней XIX-XX і XX-XXI ст., відрізняючись салонним естетизмом і одухотвореним шануванням національних традицій і французького артистизму насамперед. Більшість зі створених їм симфонічних творів відносяться або до жанру концерту безпосередньо, або є такими за суттю виразності й інструментального складу, що представляє композицію.

Духовна тематика творів Сен-Санса сполучається з інтресом до дитячої теми, що співвідносна із традиціями інфантильності в мистецтві рококо, яке одержало продовження в неорококо XX століття й затвердилося в якості однієї із впливових ліній у творчості початку XXI ст.

Підсумком цих описів стає усвідомлення протонекласицистських складових стильової виразності музики Сен-Санса, що найбільш наочно реалізується в трактуванні фортепіано – явно солідаризуючись з «флейтово-стаккатною» звучністю «легких» фортепіано салонного типу. Так виявляється *символістський нахил* стильових виборів фіналів Концертів Сен-Санса, показових для атмосфери символізму, що оточувала творчу діяльність Сен-Санса і, природно, прокладає шлях до аудиторії сучасності, яка пройшла через неосимволістський стрій поставангарду.

Російські композитори П. Чайковський, С. Рахманінов, інші були глибоко зв'язані із церковними традиціями в мистецтві – і це виявилось в особливому обминанні, за спостереженнями А. Альшванга, драматизму-трагізму в концертному жанрі у Чайковського [1, 271]. Щодо музики Концертів С. Рахманінова, на прикладі аналізу Третього фортепіанного концерту, здійснене наступне узагальнення

Цян Чена: «Строга варіантність тем у їх похідності від 'мотиву кільця', що має високу символіку Божественного всеохоплення, підкріплювана архітектонічними 'колами' рондальних структур, які виявляються у всіх частинах циклу (відповідно до старовинного підходу з 'варіаціями на структуру' у будові цілого), - вказує на 'подолання' сонатної діалогічності класичних форм на користь *надіндивідуальної монологічності* старовинних форм і в наближенні до серійних установок техніки композиції ХХ століття» [14, 47].

Безпосередньо драматургічно аналогічними виявляються до творів Чайковського й Рахманінова – Концерти О. Скрябіна й О. Глазунова, становлячи осередок ліризму в їх симфонічній-інструментальній творчості.

Ван Силін у своїй роботі, присвяченій фортепіанному Концерту О. Скрябіна, відзначила:

«М. Римський-Корсаков 'російське православне дзвоніння' один раз назвав 'танечною церковною інструментальною музикою' ..., уживаючи термін 'інструментальна музика' у сполученні з поняттям церковності й указуючи тим самим на виразний потенціал сакрального інструменталізму в рамках православної церковної культури, строго вокально-хорової. Даний підхід дозволяє усвідомити генезу дзвонності у творчості Скрябіна, категорично несхожої з переломленням цієї останньої від Глінки до Рахманінова в прояві 'матеріальної могутності' важких російських дзвонів, але проте російської за своїми джерелами і *пов'язаної з 'дзвонінням' святкового екстазу Богославлення*. Дана обставина надзвичайно цінна у виконавсько-інтерпретаційному аспекті, оскільки націлює – *на російську дзвонність поза-рахманінівського змісту*» [5, 47].

Що стосується Фортепіанних концертів Глазунова, а також написаннях цим автором Концертів для інших інструментів, то лірико-епічний склад його симфонізму в цілому орієнтував на «уникнення драматизму» - і тим більш це стосується концертного жанру.

Цей шлях російських композиторів, що визначили *повернення* концертного жанру до його духовних джерел, мало своєрідне продовження в ХХ столітті, у тому числі в умовах радянського мистецтва, що відмежовувалося від церкви, але свято шанувало наступність від традицій російської класики. Концертний жанр зайняв почесне місце у творчості найбільших композиторів-симфоністів, насамперед у Д. Шостаковича, який усвідомлював свій зв'язок зі спадщиною П. Чайковського.

І подібне наповнення світлом і епікою спостерігаємо у французьких сучасників Чайковського – С. Франка, Ж. Бізе. Тому що для старохристиянської традиції – а це відродження церковної старовини у Франції сконцентрувалося в діяльності В.д'Енді,- ігровий початок зосереджувався в дзвоні святково-маєстозного характеру. Безсумнівна участь музики К. Сен-Санса і його сучасників у становленні російського й українського концертного репертуару – у спрямованості до духовних його джерел і в такті з *жанрами дитячої музики*.

В українській музиці різні автори тяжіли до концертної жанрової сфери, віддаючи перевагу національно-вираженій ідеї балади у вигляді *думки – шумки*. Думки визначили головне в спадщині Мішеля (Михайла Адамовича) Завадського, *українського* композитора й піаніста [8, 421-422], головною продукцією якого стали Шумки й Думки (порівняємо з назвою « Думка-Шумка» Другої рапсодії Н. Лисенка).

Концертні Рапсодії М.Лисенка блискуче підхопили й продовжили українську концертність, виявляючи пролонгації концертного стилю композитора-піаніста. Однак концерт як такий Лисенком не був написаний – це здійснилося в ХХ столітті, стараннями блискучого, також піаніста й композитора, В. Косенка, що створив свій Концерт, похідний від органіки *шопенівських* коренів його мистецтва, пронизаного *галлусизмами*, визначених кривими й фактично-біографічними контактами великого слов'янського композитора із Францією.

Творчість К. Сен-Санса звернена до національних джерел французького, відмінного від італо-німецьких принципів, піанізму, у якому салонна натхненність і висока простота вираження утворили базу артистично-радісного емоційного тону вираження в мистецтві. Відповідно, симфонічна творчість цього майстра концентрується в концертному жанровому прояві, а п'ять фортепіанних Концертів виявляють деяку емблематичну якість спадщини великого музиканта. Вибудована життєвими обставинами числова паралель до Концертів Л.Бетховена явно усвідомлювалася композитором - написаний в 1890-ті роки П'ятий концерт більш ніж за двадцять років відділений від останнього року життєвого шляху й творчості Майстра.

Подібний творчий розклад вказує на усвідомлення композитором паралелізму й, одночасно, протилежності ідеї свого шляху життєвій позиції Віденського генія. Сен-Санс, підкоряючись національному принципу свого дару й духу часу, що на сторіччя відсувало його прояв у жанрі фортепіанного концерту від зробленого великим попередником, *затвердив концерт-облігато*, значимий для романтиків у вимірах театральної діалогізації.

У другій половині ХІХ століття виявилася тенденція, яку підхопив і оригінально втілював К. Сен-Санс: відновлення рис барочного, синкретично оркестрально-концертного прояву, у якому діалогічні співвіднесення соліст-оркестр «поглинаються» надіндивідуальним монологічним проповідництвом Радості. Корінь цього жанрового типу - у духовній музиці, у її простоті й високій радісності-веселості вираження, зверненого до моторики жанрових зіставлень, що черпають у барочній же сюїті-сонаті, найбільш природно нероздільних в *ordre p'ес рококо*.

Наукова новизна роботи визначена тим, що вперше в музикознавстві України співвідноситься інтонаційний стрій прото-символізму, символізму й неосимволізму початку ХХІ сторіччя в конкретиці трактування жанру концерту у творчості К. Сен-Санса, уперше представлена органіка зв'язку адраматичених тенденцій мислення Сен-Санса із прорелігійним тонутом культури символізму і його прояву в неосимволізмі сучасності.

Висновки. Твори Сен-Санса становлять стильово-значеннєву паралель до прояву концертного жанру у російських, українських композиторів, для яких типологія концерту також виключала трагіко-драматичне наповнення, була спрямована до екстатично-радісного «передзвону» фіналу, черпаючи з атмосфери *довіри до релігійної екстатичності*, затвердженої символізмом. У Сен-Санса самостійне значеннєве наповнення одержують фактурні прийоми, що утворюють саме тематичні показники, підводячи до концепції «розсередженого тематизму» ХХ ст. Якість ігрової єдності мистецтво-реальність пост-модерну у пост-поставангарді перетворюється в пафосне піднесення «життєвої вірогідності» у зв'язку із саме художнім текстом. Відповідно, у виконавському репертуарі одержала особливе визнання музика концертно-ошатна, що співвідноситься з радісно-компенсативним тонутом розважального і духовного мистецтва, ємно представленого *концентністю* музики К. Сен-Санса.

Література

1. Альшванг А. П.И. Чайковский. Москва, Музыка, 1967. 927 с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. – Москва: Республика, 1994. - 336с.
4. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века. Канд.дисс., 17.00.03. ХНУИ имени И.Котляревского. Харьков, 2017. 225 с.
5. Ван Силин Концерт для фортепиано с оркестром А. Скрябина в контексте исполнительских предпочтений искусства XX – начала ХХІ ст. Магистерская раб. Одесса, 2007. 59 с.
6. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. 5-е изд. Москва, Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.
7. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. 97 с.
8. Завадский Михаил Адамович [Сидоренко Н.Н. *Музична енциклопедія в 6-ти томах* Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 2 А-КОРСОВ. Москва, Сов.энциклопедия, 1974. С. 421-422.
9. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. Москва, Республика, 1999. 412 с.
10. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
11. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыковедении. Межвузовский сб.научных статей / Отв.редактор-составитель В.В. Медушевский / Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. Москва-Уфа, 2007. 219 с.
12. Сен-Санс К. [Е. Бронфин. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Т. 4. Москва, Сов.энциклопедия, 1978 . С. 919-923.
13. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, Музыка, 1973. 447 с.
14. Цян Чен Третий концерт С. Рахманинова в исполнении В. Горюхи и М. Аргерих. Магистерская раб. Библ. ОГМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2007. 60 с.
15. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
16. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 S.

References

1. Alshvang, A. (1967). P.I. Chaikovsky. Moscow: Music [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). Music form as process. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Belyi, A. (1994). Symbolism as a world view. Moscow: Republic [in Russian].
4. Burel, A. (2017). Instrumental concerts of C. Saint-Saens in the context of the French genre tradition of the XIX - early XX centuries. Candidate Thesis. Kharkov [in Russian].
5. Van Silin. (2007). Concert for piano and orchestra by A. Scriabin in the context of the performing preferences of the art of the XX - beginning of the XXI century. Master Slave. Odessa [in Russian].
6. Druskin, M. (1980). History of foreign music. The second half of the XIX century. Mosco: Music, Vol. 4 [in Russian].
7. Dubrovina, E. (2015). Rococo and Neorococco: stylistic correspondences in historically different stages of cultural evolution. Bachelor. ONMA named after A.V. Nezhdanova [in Russian].
8. Zavadsky, Mikhail Adamovich (1974). Sidorenko N.N. Musical encyclopedia in 6 volumes. Moscow, Soviet. Encyclopedia, 421-422 [in Russian].
9. Cashier, J. (1999). The Encyclopedia of Symbolism. Moscow: Republic [in Russian].
10. Markova, E. (2012) Problem of musical culturology. Odessa, Astroprint, P. 99-134 [in Ukrainian]
11. Methodological function of the Christian worldview in musicology. (2007). Interuniversity sb.nauchnyh articles. Moscow-Ufa [in Russian].
12. Saint-Saens, K. (1978). E. Bronfin. Musical Encyclopedia in 6 volumes. T. 4. Moscow, Sov. Encyclopedia, 919-923 [in Russian].
13. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. Moscow: Music [in Russian].
14. Qiang Chen (2007). Third concert of S. Rakhmaninov performed by V. Horowitz and M. Argerich. Master Slave. Bible ONMA them. A.V. Nezhdanova. Odessa [in Russian].
15. Adler, G. (1911). Der Stil in der Musik Leipzig: Breitkopf und Härtel [in Germany].
16. Riemann, H. (1947). Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. Leipzig: Verlag von Breitkopf & Härtel. [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 03.10.2018 р.